



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Piotr Marecki

Uniwersytet Jagielloński

**MAŁOMIASTECZKOWE BRATERSTWO:
KRZESZOWICE, PIŃCZÓW
NAD RZEKĄ, KTÓREJ NIE MA
ANDRZEJA BARAŃSKIEGO JAKO ADAPTACJA
KRZESZOWICKICH OPOWIADAŃ
STANISŁAWA CZYCZA**

**1. UCIECZKA OD WIELKIEJ SPRAWY (NIM ZAJDZIE
KSIĘŻYC I NIE WIEM CO CI POWIEDZIEĆ)**

Pomyślałem dawno temu, że muszę sobie wymyślić jakiś tak zwany pseudonim literacki, gdy jeszcze nie zdechłem, a na życie trzeba zarabiać, miałem wprowadzić inny fach, ale miałem już dość kopania dołów pod słupy i rowów pod kable czy grzebania w płataninie drutów i nie-raz mnie któryś pieprznał, gdy nie chciało mi się wykręcić bezpieczników, to więc wlec mogę w fachu bazgrania, trochę przeze mnie już opanowanym, ale ten pseudonim, otóż nie chcieli mi tak drukować, bo niestety miałem już jakieś to nazwisko tak zwane, francowate, udało mi się przez jakiś czas w wiejskim tygodniku „Wieści”, coś jak felietoniki, a w „Przekroju” musiałem pod swoim nazwiskiem, i tylko taką tam rubrykę „Fotografia jest sztuką trudną” mogłem podpisywać wymyślonym „Michał C. – fotoamator”; krótko mówiąc: pisanie, moje nie jakiegoś Michała C. czy Staniola z tych „Wieści”, a zapomnijmy tu, ja chciałbym zapomnieć, tamto moje nazwisko przy opowiadaniach pisanych dla „Przekroju” zebranych potem w książce *Nim zajdzie księżyc* [...] ¹.

¹ Stanisław Czycz. *Mistrz cierpienia*, [w:] Stanisław Czycz. *Mistrz cierpienia*, zebrał i opracował K. Lisowski, Kraków 1997, s. 13–14.

Stanisław Czycz podchodził z dużym dystansem do swoich tzw. krzeszowickich opowiadań. Złożyły się na nie dwa tomy: *Nim zajdzie księżyc* (1968) i *Nie wiem co ci powiedzieć* (1983)². Jak wynika z przytoczonego cytatu, uważał je za utwory drugiej kategorii, pisane na zamówienie gazet, dla zabicia czasu, zamiast kopania dołów pod słupy. W wielu miejscach wypowiadał się o nich jako o tekstach „nie moich”, spod których bez większego uszczerbku można usunąć jego nazwisko. Podobny stosunek miał do pisanych dla „Przekroju” i „Wieści” felietonów, które – udało mu się to wymóc na redaktorach – podpisywał pseudonimem. Co więc skłoniło Czycza do stworzenia tych utworów? Skąd potrzeba taryfy ulgowej na jeden pisarski sezon? Czy zdecydowały tylko względy finansowe?

W zakończeniu opowiadania *Wróc do Sorrento* pojawia się fragment, który można potraktować jako deklarację programową, wytłumaczenie przez pisarza genyzy lekkich opowiadań. Pisze Czycz:

[...] bo może jesteśmy i zmęczeni, odwróćmy się na chwilę, wejdźmy w te jakieś jasne – lub trochę jaśniejsze – wody, i na tę chwilę poddajmy się nieprzytomnej nadziei, że w te jaśniejsze miejsca – a gdy w nich jakieś cienie to jeszcze zielone – powracamy, aby w nich już pozostać, w tym – smutnawym ale jeszcze z poblaskami słońca takiego zwyczajnego co ociepla lub rozjaśnia – Sorrento³.

Wspomniane przez narratora „jasne miejsca” są świadomą odskocznia od wcześniejszych katastroficznych tekstów. Patrząc całościowo na dzieło Czycza, wydaje się, że tekstów kategorii drugiej nie należy lekceważyć. Są to wprawdzie utwory diametralnie różne od eksperymentatorskiego *Anda* i innych opowiadań zamieszczonych w *Ajolu*, jednak ich największą wartość można dostrzec, czytając je w odniesieniu do dzieł poruszających problemy tzw. Wielkiej Sprawy. Czycz był świadomy kłęski, którą poniósł, walcząc z konwencją literatury w *Andzie*. Zamieszczony na końcu *Ajola* utwór *Laor*, eksperymentujący z poetyką przerysowanego katastrofizmu, także należy potraktować jako tekst eskapistyczny.

Zaryzykować można tezę, że opowiadania krzeszowickie są kolejną ucieczką Czycza od problemów Wielkiej Sprawy, tym razem w jeszcze innym kierunku. To próba wykreowania młodzieńczej Arkadii małomiasteczkowego chłopactwa, powrotu do raj utraconego. Pisze Henryk Bereza:

W *Nim zajdzie księżyc* Czycz już niczego nie odkrywa, nie jest jednak bez znaczenia fakt, że z tego odkrycia nadal korzysta w potrzebie, która nie ma już znamion pisarskiej nadzwyczajności. W *Nim zajdzie księżyc* chodzi o utrwalenie odkrycia, o jego eksploatację w zwyczajnej literackiej praktyce⁴.

² Obydwa wydane przez Wydawnictwo Literackie, sam autor jako zakończenie cyklu traktował powieść *Pawana*.

³ S. Czycz, *Wróc do Sorrento*, [w:] tenże, *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968, s. 55.

⁴ H. Bereza, *Sposoby*, [w:] tenże, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 247.

Wtórjuje mu Anna Nasiłowska:

[Tom – PM] poddaje się natomiast lekturze dość łatwej i gdyby nie jej silne związki z resztą twórczości Czyczka, można by sens tej książki łatwo zredukować, dostrzec tylko obrazki ze straszego życia w strasznym miasteczku i rzetelne opisywactwo z przeblyskami eksperymentu, który choć stracił swoją doniosłość, może jeszcze być ciekawy⁵.

Czycz jako pisarz decyduje się na gest eskapistyczny, typowy dla twórcy pragnącego odsunąć od siebie rzeczy trudne. Te opowiadania tworzy autor, który po stoczonej walce szuka chwili odpoczynku, wytchnienia i azylu. Ucieka w literaturę, w której o nic nie chodzi, gdzie nie trzeba toczyć walki w niczyim imieniu. I przynajmniej na jeden sezon pisarski na bok odłożyć problemy ontologii literatury po to, by odkryć treść w pustce i nudzie, opiewać codzienność, pospolitość, bezsens i żalność. Pisze Bereza:

Jeśli opowiadania Czyczka są piękne, a na swój sposób są, to właśnie dzięki tej odwadze, jakiej potrzeba, żeby zobaczyć piękno w banalności, bogactwo w pustce, wartość w niewiedzy. Nie ma wątpliwości, że narrator Czyczka ucieka w raj chłopactwa przed sprawą i postacią *Anda*, przed tą groźną pełnią, jaka w nim się upostaciowała⁶.

Inspirujące i trafne wydaje się porównanie opowiadań krzeszowickich Czyczka z projektami prozatorskimi realizowanymi w Polsce po 1956 roku. Sceneria małego miasteczka, marginesowy bohater, nieodłączny alkohol, brutalna erotyka, brak stabilizacji. Fabuły tekstów Czyczka bezpośrednio odsyłają do propozycji prozatorskich realizowanych w literaturze popaździernikowej przez Marka Hłaskę, Marka Nowakowskiego, Andrzeja Brychta, Ireneusza Iredyńskiego, Jana Himilsbacha. Te podobieństwa są widoczne, ale – zważywszy na całokształt projektu Czyczka i umiejscowienie „lekkich” opowiadań na antypodach wcześniejszego *Anda* – tylko pozorne, co potwierdza znawczyni tego okresu prozy polskiej Hanna Gosk:

Pisano wówczas o ich (bohaterów) emocjonalnym, a nie intelektualnym stosunku do świata, chęci jak najdłuższego trwania w stadium dzieciństwa czy chociaż niedojrzałej młodości. W hierarchii ich życiowych celów nie przewidziano buntu, lecz raczej poszukiwanie kompensacji dla jakiejś wymaginowanej a utraconej pełni osobowości. Kompensacja taka możliwa była do osiągnięcia dzięki ucieczce we wspomnienia z dzieciństwa i bardzo wczesnej młodości [...], próbę gwałtu na otoczeniu [...], eksces erotyczny [...]. Opowiadania Czyczka trzeba by umieścić gdzieś na pograniczu zarysowanych tendencji. Tak jak w powieściach i opowiadaniach debiutantów końca lat pięćdziesiątych, bohaterowie jego prozy zwolnieni zostają z konieczności działania, podejmowania ryzyka, czynnego wyboru i związanej z nim odpowiedzialności. Trwają w marazmie i apatii prowincjonalnego bytowania⁷.

⁵ A. Nasiłowska, *Nowe i stare*, „Twórczość” 1984, nr 3, s. 118.

⁶ H. Bereza, dz. cyt., s. 250.

⁷ H. Gosk, *Takie sobie mówienie*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 7, s. 144.

Wypada także zadać pytanie, czy Czycz, wybierając konwencję literatury „jasnych miejsc”, „małych ojczyzn”, „raju utraconego”, wywiązuje się z niej, czy też nadal przemycza „swoje” tematy? Czy autor *Nim zajdzie księżyc* i *Nie wiem co ci powiedzieć*, zmieniając ton i charakter swej prozy, nie zapomina, że na tym gruncie także czyhają pułapki konwencji? Z tego ostatniego Czycz niewątpliwie zdawał sobie sprawę, o czym świadczy przede wszystkim zawieszony status świata przedstawionego wielu utworów. Przykładowo w opowiadaniu *Wróc do Sorrento* nostalgia za rajem utraconym symbolizowanym jako Miasteczko, K. czy Sorrento (nigdy nie pada nazwa Krzeszowice) opiera się na kreacji owego miejsca za pomocą wymaginowanych rozmów, które nigdy nie zaistniały i nigdy nie zaistnieją. To zatem z jednej strony próba opisanego realnego Miasteczka, z drugiej – podania w wątpliwość jego istnienia. W tym kontekście miejsca, bohaterowie, ich działania nabierają cech dwuznacznych, a status ontologiczny świata przedstawionego jest kwestionowany na każdym kroku. Czytelnik rozpoznaje, że autor nadal prowadzi swoją grę z konwencją:

W opowiadaniach tych bowiem prowadzi on np. niezmiernie ironiczny czy nawet szyderczy flirt z kanonem literatury przygodowo-podróżniczej, która, aby przekupić naiwnego czytelnika, odwołuje się niejednokrotnie, za wszelką cenę, do egzotycznej scenerii i do frapującej akcji. Czycz natomiast świadomie odchodząc w swojej prozie od tego typu chwytów, udowodnił, że biorąc za temat byle jaki pomysł fabularny, rozpięty na siatce byle jakiej „przestrzeni”, można stworzyć znakomitą literaturę [...] ⁸.

Zasugerowany przez krytyka szyderczy flirt z kanonem literatury popularnej można odnaleźć w wielu innych wykorzystywanych przez Czycza gatunkach. Do najbardziej widocznych, prócz wspomnianego nurtu literatury przygodowo-egzotyczno-podróżniczej, zaliczyć należy literaturę młodzieżową, powieść rozwojową, literaturę erotyczną, literaturę „małych ojczyzn”, mały realizm, powieść drogi, literaturę retro. Na podstawie ich genologicznych wyznaczników będzie Czycz budował swoje opowieści o smutnym Sorrento i twórczo się nimi bawił.

O ile narrator *Anda* prowadził z tytułowym bohaterem rozmowy „niebezpieczne”, o tyle w opowieściach krzeszowickich Czycz kreuje całą plejadę bohaterów, z którymi rozmawia się „bezpiecznie”, bo o niczym. Na kartach tych utworów prowadzi się konwersacje o banalności, nudzie, codzienności, wymaginowanych próbach wyrwania się z Miasteczka. Narrator Czycza i jego bohaterowie nic nie wiedzą i niczego nie doświadczyli, całe ich jestestwo sprowadza się do statusu „wałkonia” w małym podkrakowskim miasteczku.

W opowiadaniach krzeszowickich Czycza rozmawia się o niczym i pozornie nic się też nie dzieje. Cykl życia wyznaczają znane wszystkim rytuały, na przykład spotkania w centrum miasta w okolicy kapliczki „Pod Twoją Obronę”, regularne picie alkoholu w Kawiarni Turystycznej, trzy razy do roku duże imprezy w Sali Herbowej, zabawy w podmiejskich remizach, rozmowy o dziewczynach czy wypadki na okoliczne potańcówki.

⁸ J.Z. Maciejewski, *Opowiadania „przewrotne”*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 4, s. 129.

Warto zaznaczyć, że nie jest to wywiązywanie się z konwencji, obowiązującego wówczas w polskiej literaturze, małego realizmu – raczej próba przewrotnej gry. W każdym opowiadaniu dominuje tęsknota za przeżyciem czegoś niecodziennego, intensywnego, za zdarzeniem, które odmieni monotonię zwykłego dnia prowincjonalnego miasteczka, a zatem osią konstrukcyjną tych tekstów jest wymieszanie dwóch planów: z jednej strony opis codzienności, monotonii, nudy, a z drugiej chęć ucieczki w jakiś niezwykle, inny, wymaginowany świat. Podejmowane są nieustanne próby wyjścia w góry, dojścia do wielkiej rzeki, objechania kraju autostopem czy spotkania dziewczyn, z którymi przeżyje się wielką miłość. Każdy jednak z tych ambitnych planów nieodmiennie kończy się fiaskiem. Wymarzone góry, w których poszukiwaniu bohaterowie długie godziny błądzą w lesie, okazują się „słabo widoczne”. Podobnym niepowodzeniem kończy się wyprawa nad wielką rzekę, która w rzeczywistości okazuje się pobliskim strumykiem. Nie wychodzi też wyjazd autostopem – bohater, który próbuje wyrwać się z miasteczka w Polskę, zostaje złapany przez kamratów i przymusowo zaciągnięty do Kawiarni Turystycznej, gdzie w ciągu jednego wieczoru traci oszczędności potrzebne mu na podróż.

W tych prostych fabułkach Czycz kpi sobie z konwencji literatury podróży i przygodowej. Jego bohaterom nie będzie dane – w przeciwieństwie do kontrkulturowych postaci z typowych powieści drogi – w ogóle ruszyć się z Miasteczka. Przyczyny tego zniechęcenia i apatii nie są nawet wyjaśnione, co najwyżej czasem jakiś bohater zasygnalizuje:

Jest u nas już chyba dzień w dzień jakiś Dzień. Święto na cały kalendarz, zdobycz ludzi pracujących miast i wsi⁹.

Opozycja zwykłości i niezwykłości jest także widoczna w „imionach” – jak je nazywa Czycz – których używają bohaterowie. Autor *Anda* kreuje hierarchię, „jasną sagę” kilkudziesięciu postaci, z których każdy nosi wymaginowaną sygnaturę: Admirał, Ataman, Gandhi, Wódz, Gioconda, Paganini, Teddy Mammedy, John of Halabarda, Inżynier Krew Zalała itd. Wałkonie Czycza, co bardzo istotne, nie używają zwyczajnych imion. Wszyscy poprzez swoje niezwykle przezwiska są postaciami literackimi, bohaterami, herosami gotowymi do wielkich przygód. Z drugiej strony pod na wyrost przybranymi ksywami kryją się zwykli młodzieńcy, wpisani w nudę miasteczka, podejmujący wymaginowane przedsięwzięcia, nieudane miłosne podboje.

[...] „paczki chłopaków”, cała tymczasowa „chłopacka” społeczność, zjednoczona religią korzystania z wolnego czasu przy piwie i tanim winie, w beztrosce i w nudzie, z dziewczynami lub z tęsknotą za nimi. Chłopaka narratora z chłopakami przyjaciółmi, kolegami, kumplami, znajomkami łączą dziesiątki stopni porozumienia, cała hierarchia naturalnych porozumień, wyznaczająca hierarchię chłopaków podobną do hierarchii biblijnych aniołów¹⁰.

⁹ S. Czycz, *Jest, było, będzie*, [w:] tenże, *Nie wiem co ci powiezieć*, Kraków 1983, s. 122.

¹⁰ H. Bereza, dz. cyt., s. 248.

Działania bohaterów Czycza znamionujące ich niedojrzałość – bezcelowe, chaotyczne, chroniące się w postawach biernych i konsumpcyjnych, mogą wskazywać albo na to, iż ich samorealizacyjne dążenia napotkały na swej drodze jakieś niepokonane przeszkody, a upragnione cele okazały się nieosiągalne, co zadecydowało o ukształtowaniu postaw konfliktowych, albo na to, iż cele życiowe postaci kształtowały się zgodnie z matrycami podsuwanymi przez mechanizmy kultury masowej po części nieświadomie, po części ze świadomością całej kiczowości owych wzorów¹¹.

W opowiadaniach Czycza czytamy zatem nie o zwykłych Krzeszowicach, ale o wymyślnym Sorrento, które ostatecznie okazuje się przeciętnym polskim miasteczkiem. Nie jest ono zaludnione zwykłymi Włódkami, Kazimierzami, ale niezwykłymi Peditami, Primaveraami, którzy niczym nie różnią się od przeciętnych małomiasteczkowych wałkonów. Jeden z bohaterów będzie sugerował, że w Sorrento zdarza się nieraz widzieć „coś nie tak, jak naprawdę jest”.

To zamykanie się w sobie bardzo często występuje w opowiadaniach Stanisława Czycza z takim prowadzeniem narracji, w którym elementy świata rzeczywistego przeplatają się z rzeczywistością nadrealną, światem marzeń, snów, wyobrażeń. Granice między tymi światami bywają nieraz płynne, przejście zaś od marzenia do rzeczywistości odbywa się z reguły w sposób ostry, nawet brutalny, jest to zawsze przeniesienie z rzeczywistości lepszej, pogodniejszej w gorszą, prozaiczniejszą. Z owym przeplataniem kreowanych światów koresponduje dokonywane nawet w obrębie krótkich tekstów przemieszanie planów czasowych, częste introspekcyjne powroty bohaterów do zdarzeń minionych, powroty oparte nie tyle na ich analizie, co na przypomnieniu ich klimatu, nastroju¹².

Istotne jest także, w jaki sposób Czycz potraktował formalnie swoje opowieści o Miasteczku, jakimi metodami literackimi oddał apatię i beznadziejność prowincji. Autor zastosował migawkowy, symultaniczny, urywany tok narracji, eksperymentując z nią na bardzo prostym poziomie: poprzez mieszanie porządku realnego z porządkiem marzeń. Cała narracja przystosowana została do opowiedzenia codzienności, zatem osoba mówiąca nie selekcjonuje treści godnych zapamiętania – zajmuje się wszystkim i niczym. Nie jest to także klasycznie rozwijana narracja:

Tyle że jest ona [narracja – PM] zbudowana nie na zasadzie liniowego rozwoju, a raczej nawarstwień, dodawania kolejnych ogniw. Jakżeby zresztą mogło być inaczej, skoro pisanie było wydobyciem słów z całkowitego chaosu, skoro Czycz ukazywał rozpad form i atak bezsensu. Taka kompozycja była jedyną formą usprawiedliwioną i zarazem bardziej niepokojącą – bo otwartą. Przedstawiany świat nie miał wyraźnych granic oddzielających go od bezpiecznej „reszty”, mógł więc wciągać i anektować nieograniczone obszary leżące poza nim¹³.

Sami bohaterowie zresztą nie należą do rozmownych, pozują na cynicznych, posługują się półsłówkami, hasłowymi sformułowaniami, dopełnianymi gestem i zrozumiałymi dla kręgu wtajemniczonych. Słowa wydają się zbędne, opowieść o marazmie bytowania zdążyła do przekazania własnym kształtem formalnym wrażenia apatii i beznadziejności¹⁴.

¹¹ H. Gosk, dz. cyt., s. 145.

¹² M. Chrzanowski, *Eksperymenty i kontynuacje*, „Życie Literackie” 1984, nr 6, s. 10–11.

¹³ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 116.

¹⁴ H. Gosk, dz. cyt., s. 145.

Język i pisownia w tych tekstach ewidentnie nawiązują do wcześniejszych utworów autora *Anda*, mających na celu zbudowanie nowego oszczędnego wyrażania, są dalekie od klasycznych, słownikowych zasad. Istotne jest jednak, że Czycz nie eksperymentuje, ale swój projekt literacki realizuje poniekąd od niechcienia, jak-by sprawdzał, jaki efekt da on w przypadku prostych fabuł.

2. MIKROŚWIAT ANDRZEJA BARAŃSKIEGO

Wydawać by się mogło, że trudno o autorów bardziej różnych niż Stanisław Czycz i Andrzej Barański. Pierwszy bez końca oddany Wielkiej Sprawie, czołowy eksperymentator powojennej polskiej literatury, drugi konsekwentnie programowo od wielu lat portretujący Polskę gminno-powiatową, tworzący kino wyciszone, proste, bez formalnych uduźwień, poniekąd społeczne. Historia X Muzy jednak niejednokrotnie udowadniała, że z kooperacji temperamentów różnych twórców rodzą się dzieła nieprzeciętne. Taki efekt miało dać także spotkanie literatury Czycza z kinem Barańskiego, dwóch artystów, których połączyło „małomiasteczkowe braterstwo”:

Doskonale Pan czuje prowincję, my – Pan i ja – wywodzimy się stamtąd – co wcale nie jest czymś ograniczającym nas lecz przeciwnie: rozszerzającym – rozszerzającym o ogarnianie – ten świat jak prześwietlony, nie idzie o cudowność jakiejś świetlistości lecz wyrazność, której nie doznali i nie doznają wyrosli w zgiełku i nadmiarze, i skołowaniu, i przygłuszeniu, i otepieniu itp. dużych miast – miał Pan ten swój Pińczów jak ja swoje Krzeszowice¹⁵.

Wprawdzie Andrzej Barański w wywiadach zarzekał się, że był „fanem Stanisława Czycza od czasu jego pierwszych utworów”¹⁶, ale trudno wyobrazić sobie realizację filmów reżysera z Pińczowa na podstawie skrajnie pesymistycznych tekstów pomieszczonych w *Ajolu* czy *Pawanie*. Należy jednak dodać, że jeśli opowiadania krzeszowickie miały pasować do konsekwentnie tworzonej wizji autorskiej w polskim kinie, to była nią z pewnością opowieść o prowincji i zwykłych ludziach Andrzeja Barańskiego.

Reżyser *Kramarza*, pisząc o swoim niedoścignionym ideale filmowym – *Nagiej wyspie* (*Hadaka no shima*, 1960) Kaneto Shindō, wskazywał przede wszystkim na – występujący w dziele japońskiego reżysera – proces przetworzenia „codzienności, powszedniości w tak efektowny sposób, że staje się ona metaforą ludzkiego, uniwersalnego losu”¹⁷. Zostanie więc Barański specjalistą od robienia filmów na podstawie tekstów opisujących codzienność, „o niekonwencjonalnej dramaturgii

¹⁵ List Stanisława Czycza do Andrzeja Barańskiego z dnia 18.12.1992 [arch. Andrzeja Barańskiego].

¹⁶ *Moja podróż sentymentalna – mówi reżyser Andrzej Barański*, oprac. H. Smolińska, „Filmowy Serwis Prasowy” 1991, nr 3–4, s. 9.

¹⁷ *Moje kino. Andrzej Barański*, notował CD, „Film” 1985, nr 29, s. 10.

– bez sensacyjnych wątków, kulminacji, zaskakującej intrygi¹⁸ (te słowa reżysera można odnieść do wszystkich jego utworów), które wymagać będą stworzenia bardzo indywidualnej metody, wymagającej nie tylko pracy z tekstem, ale czynnego uczestnictwa w całym procesie adaptacyjnym. Metodę tę sam reżyser nazwie „etnograficzną” i tak będzie tłumaczył jej założenia:

Zawsze bowiem chodzi o to, aby odtworzyć z pietyzmem cały zespół spraw materialnych towarzyszących akcji i czasowi, zresztą nie tylko materialnych. Niejednokrotnie staram się, aby pewne określone słowa czy frazy, charakterystyczne dla danego czasu, koniecznie znalazły się w dialogach. One dają wiarygodność, współtworzą klimat epoki. Często łapię się na tym, że mniej mi zależy na intrydze, a bardziej na właściwej prezentacji owego tła¹⁹.

Metoda „etnograficzna” Barańskiego bynajmniej nie okazała się cczą przechwałką reżysera dokumentującego najdrobniejszy detal potrzebny do budowy świata przedstawionego filmu, ale najbardziej konstytutywną stroną jego dzieł, graniczącym z obsesyjnością znakiem rozpoznawczym stylu twórcy z Pińczowa.

Zależy mi na tych bezinteresownych szczegółach. Kiedy kręciłem *W domu*, prosiłem operatora, żeby stylizował zdjęcia pod kolor okładek „Przyjaciółki”. Do sceny, w której matka wykłada podłogę gazetami, zażądałem konkretnych numerów z lat sześćdziesiątych z wynikami regat Oxford-Cambridge. Albo na przykład kanapa. Moja żona, która jest dekoratorem wewnątrz, przedstawiła mi 30 różnych kanap, ale to wciąż było nie to. W końcu przywiozłem wersalkę od matki z Pińczowa. Kiedy w filmie matka rozsuwa kanapę, żeby schować do niej książki, ojciec mówi: „Niedługo będziemy mieli u siebie Bibliotekę Narodową”. Całą scenę robiłem dla dwóch rzeczy: dla tej kanapy rozsuwanej i tego zdania usłyszanego kiedyś u sąsiadów. Z takich elementów buduję fabułę. Bo jest to fabuła, tyle że mierzona nie w metrach, a w centymetrach²⁰.

Oprócz przedmiotów uruchamiających absolutnie podstawowy, będący u założen projektu autorskiego kina Barańskiego, proces pamięci kolejną cechą charakterystyczną dla jego filmowego świata są zwykli, szarzy ludzie, którzy staną się głównymi bohaterami fabuł: *W domu* (1975), *Niech cię odleci mara* (1982), *Kobieta z prowincji* (1984), *Kramarz* (1990), *Kawalerskie życie na obczyźnie* (1992). Jednocześnie poprzez konkretne osoby (będące postaciami w filmach realizowanych najczęściej na podstawie pamiętników) stara się reżyser – jak w swoim filmowym ideale *Nagiej wyspie* – jednostkowość przekuć w uniwersalność. Ukazać los człowieka w codziennym życiu przeciętnych ludzi.

Barańskiego interesuje historia, ale ujrzana od strony najskromniejszych śladów. Los ludzki – roztopiony w tym, co powszechne, zwyczajne, anonimowe. Człowiek w jego filmach [...] właściwie zawsze jest Każdym. Ten reżyser, z upodobaniem operujący konkretem, drobiazgiem, równocześnie za wszelką cenę pragnie się od konkretnego oderwać i z pomocą tych samych środków osiągnąć drugi biegun sztuki – uchwycić to, co ogólne, powszechne, wieczne²¹.

¹⁸ Tamże, s. 10.

¹⁹ Tamże, s. 10–11.

²⁰ T. Sobolewski, *Pińczów, miasteczko jakby z Mastersa. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „Film” 1978, nr 42, s. 15.

²¹ T. Sobolewski, *Niewinna grzesznica*, „Kino” 1988, nr 5, s. 5.

Filmy Barańskiego są robione z pozycji „mrówki dziejowej”. Ponieważ interesuje go szary człowiek, swoje fabuły osadza w szarych, codziennych, prowincjonalnych realiach. Do tego stopnia, że stanie się on najbardziej znanym spośród reżyserów ukazujących polską prowincję, która sama w sobie staje się tematem i wyznacza sposoby filmowej narracji²². Jej największa wartość według reżysera:

[...] kryje się głównie w ludziach, ich pokorze wobec życia i w bezpośredniości, prostocie odbierania owego życia. Tym ludziom refleksja o sprawach ostatecznych przychodzi na ogół we właściwych momentach. Poza tym małe miasteczko jest szalenie wygodnym obiektem obserwacji, bo tutaj wszystko doskonale widać. Wielkie miasto zapełnia bezmienny tłum, nad prowincjonalną szachownicą szachista jeszcze panuje: wiadomo, że jest tyle a tyle figur, to jest koń, a to wieża, koń rusza się tak, a wieża – tak. I oczywiście jest, że jeśli koń zaczyna biec w linii prostej przed siebie, od razu zostaje to zauważone²³.

Metafora szachownicy świetnie oddaje sposób pracy twórcy, zawsze – to także część jego oglądu etnograficznego – starającego się odtworzyć mikroklimat i mikroświat danej społeczności poprzez szczegółowe uchwycenie osób, zdarzeń, które zamierza sportretować: „Moje widzenie świata zaczyna się od mikroelementów, od postrzegania najdrobniejszych składników ludzkiej egzystencji”²⁴. Sławne wśród krytyków filmowych stało się użyte przez Andrzeja Kołodyńskiego określenie „okiem Guliwera”, charakteryzujące ulubiony chwyt Barańskiego:

W tym pomniejszonym świecie reżyser przypomina trochę Guliwera z szacunkiem pochylającego się nad Liliputami. Nie zamierza ich wyśmiewać, ale ze swej perspektywy dostrzec musi także i śmieszności²⁵.

Przed przystąpieniem do pracy nad fabułą Barański najpierw rozstawia figurki na szachownicy świata przedstawionego filmu. Jest to pierwszy krok przy tworzeniu każdego kolejnego obrazu, który ułatwiać ma mu wspomniana skala mikro jego światów. Wpływa to także na sposób jego opowiadania. Spokojna, wyważona narracja oddaje atmosferę prowincji – samych bohaterów, ich codzienną egzystencję – i ukazuje powolny, leniwy rytm życia małomiasteczkowego świata.

Mniej interesują mnie dynamiczne zdarzenia, coś, co tworzy wyrazistą, pełną dramatycznych zwrotów akcję, a głównie to, co bierze się z sumy drobnych zachowań, reakcji²⁶.

Filmy fabularne Barańskiego nie mają tradycyjnej fabuły, wszak według logiki reżysera:

²² Por. J.F. Lewandowski, *Spokojne kino Barańskiego*, „Film” 1983, nr 44, s. 14.

²³ L. Kurpiewski, *Bez tezy. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „Film” 1986, nr 27, s. 11.

²⁴ Cyt. za: M. Karbowski, *Dziesięć pierwszych lat. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1984, nr 20, s. 14.

²⁵ A. Kołodyński, *Okiem Guliwera. O twórczości Andrzeja Barańskiego*, „Film” 1980, nr 2, s. 11.

²⁶ Cyt. za: M. Karbowski, dz. cyt., s. 14.

Nie jest możliwe dodramatyzowanie akcji, jej przyspieszanie, gwałtowne zwroty. Zogniskowanie uwagi na jednym niszczy drugie²⁷.

W świecie kina uwrażliwionego na subtelności i odcienie codziennych chwil, przesadzonego w rozpamiętywaniu drobiazgów i przedmiotów zawsze będzie brakować gwałtownego spięcia, radykalnych zwrotów akcji. Jak podkreślał reżyser, fabuła nie jest najważniejsza – to jedynie pretekst do udźwignięcia konstrukcji filmu. Ważniejszą rolę odgrywa to, co dzieje się „między zdarzeniami”.

Brak tradycyjnie pojętej fabuły, rozegranie akcji filmu „między zdarzeniami”, zainteresowanie codziennością, szarymi ludźmi, realnymi przedmiotami opisywanymi za pomocą metody „etnograficznej”, które pobudzają pracę pamięci, perspektywa mikro, powolność, lenistwo kamery – wszystkie te cechy składają się na rozpoznawalny styl Barańskiego. Z pewnością nie jest to kino przyciągające masowego widza, przeciwnie, stoi ono w opozycji do gustów szerszej publiczności. Przewidziane jest także w projekcie spokojnego kina Barańskiego robienie filmów bez tezy, bez moralizowania, schematyzmu.

Oczywiście nikt mnie nie zwolni z konieczności dziergania intrygi, układania kolejnych paciorków fabularnego różańca, tylko – sądzę – taka metoda wnikliwej penetracji całego kontekstu właściwej intrygi chroni twórcę przed łatwą ześlizgnięciem się w plakatowość przesłania, czarno-biały schematyzm, przed niebezpieczeństwem stworzenia filmu z tezą widoczną od pierwszej sekwencji filmu²⁸.

Barański jest przy tym reżyserem z tak zwanym literackim rodowodem, tzn. większość zrealizowanych przez niego filmów fabularnych powstała jako adaptacje specyficznych tekstów literackich, których cechą naczelną jest autentyczność.

Szukam raczej na pograniczu literatury, wśród literackich autentyków, wiadomo przecież, że rzeczywistość w procesie filmowania podlega takim transformacjom, iż na początku pragnę zbudować przede wszystkim mocne, prawdziwe fundamenty. Nie chcę z fikcji budować innej fikcji²⁹.

Otóż zauważyłem, że kiedy już znajdę książkę, którą chciałbym przenieść na ekran, to zanim się ostatecznie zdecyduję, staram się dowiedzieć, czy zaprezentowane w niej fakty zdarzyły się rzeczywiście, czy faktycznie autor opisał swego ojca, swoją matkę, swoje miasteczko itd. Strasznie mi zależy, żeby to był autentyk. Zdaję sobie sprawę, że taka narracja w pierwszej osobie powoduje pewne skrepowanie autora: on ojcu nie dołoży i niewykluczone, że wyidealizuje portret mamy. Jednak cała otoczka złożona z faktów – nie muszą one być historycznie przełomowe – ma duże szanse pozostać nieskażonym autorską inwencją zapisem autentyku. Po prostu zanim ja sam na ekranie zacznę lepić coś z cudzej historii, chciałbym mieć pewność, że u podstaw wszystko jest prawdziwe³⁰.

²⁷ *Moje kino. Andrzej Barański*, dz. cyt., s. 11.

²⁸ Tamże.

²⁹ Lech Kurpiewski, dz. cyt., s. 10.

³⁰ *Moje kino. Andrzej Barański*, s. 10.

Dlatego Barański zrealizował aż dwa filmy według utworów Waldemara Siemińskiego, z których jeden *Niech cię odleci mara* – miał charakter autobiograficzny, a drugi *Kobieta z prowincji* – został napisany przez autora, socjologa z wykształcenia i zawodu, na podstawie magnetofonowych nagrań autentycznej mieszkanki małego miasteczka, które pisarz przekazał Polskiej Akademii Nauk jako materiał etnograficzny. Jak mówi reżyser, takie dzieła ujmują go bezinteresownością. A są to najważniejsze kryteria, którymi twórca *Kramarza* kieruje się przy szukaniu tekstów do realizacji swoich filmów:

Nie ma przecież w niej żadnej tezy, nie ma w gruncie rzeczy tradycyjnie pojętej akcji, która naginając fakty, zmierzałaby do jakiegoś określonego celu. Jest opowiedziane po prostu ludzkie życie: człowiek się rodzi, żyje, pracuje, w końcu odejdzie z tego świata³¹.

Już o jego autobiograficznym debiucie pisano:

Ascetyczna w warstwie fabularnej opowieść o dwojgu starszych ludziach oczekujących w małym miasteczku, gdzieś na krańcu Polski przyjazdu syna, wypełniona została gęstą materią psychologiczną i obyczajową. Drobnym dzianiem się, opisami banalnych, zda się, sytuacji zwykłych, codziennych, które jednak stworzyły ów klimat płynącego swoim rytmem czasu, obraz jakiegoś typowego przeżycia, bytowania³².

Podobnie zinterpretowane zostały kolejne obrazy, w których krytyka zwracała uwagę na drobne reakcje, gesty, ułamki zachowań bohaterów, ogromną pieczołowitość i staranność rekonstrukcji wnętrza, ubiorów, sposobów porozumiewania się, zwyczajów.

Rozpoznawalny styl Barańskiego niejednokrotnie próbowano kojarzyć z małym realizmem, z kinem czeskim – z powodu szczególnego statusu powszedniego przedmiotu oraz z francuską Nową Falą – ze względu na luźną konstrukcję fabularną. Autor *Kramarza* odcinał się od wymienionych nurtów, wszystkie tego typu porównania nazywając nieporozumieniem. W jednym z wywiadów stwierdził: „Zawsze staram się opisywać, czy raczej obrazować rzeczywistość z epickim, często nawet ponad miarę, rozmachem”³³. Nieustannie jako na proces najważniejszy i nieodściżony wskazywał na chęć opowiedzenia uniwersaliów za pomocą konkretnego, bez uciekania się i ograniczania do konkretnego stylu danej szkoły.

3. MIĘDZY ZDARZENIAMI (NAD RZEKĄ, KTÓREJ NIE MA)

Zakładając, że Czycz wiele zrobił, by pozostać na boku i uniknąć literackiej sławy, najwięcej „złego” wyrządził pisarzowi Andrzej Barański i jego film *Nad rzeką, której nie ma*, będący adaptacją opowiadań zawartych w tomie *Nim zajdzie księżyc*,

³¹ L. Kurpiewski, dz. cyt., s. 11.

³² M. Karbowski, dz. cyt., s. 14.

³³ L. Kurpiewski, dz. cyt., s. 10.

który spopularyzował tę prozę. Prozaik i poeta Adam Wiedemann, pisząc o etapach wtajemniczenia się w Czyzcha, wspomina projekcję:

[...] olśnienie całkowite [...], myślę, że nie tylko dla mnie film ten był początkiem wielkiego odkrywania tej prozy³⁴.

Po pierwsze, Barański odnalazł w opowiadaniach Czyzcha idealny materiał literacki dla swojego kina: krzeszowicki autor tworzył tak bardzo poszukiwane przez niego autentyki. Pisał Czyzch w liście do reżysera: „a wszystkie te historie w tej książce to autentyczne, nie zmyślone”³⁵. Po drugie, Barańskiego ujęła narracja tej prozy:

U Czyzcha jest to, co przede wszystkim lubię w literaturze, świadomość zakończenia jest oddalona albo nie istnieje. W gruncie rzeczy zakończenie nie jest ważne, albo, nie przesądza sprawy³⁶.

Przedmiotem, który w utworze *Nad rzeką, której nie ma* uruchamia pamięć, jest fiński nóż, niewielka harcerska finka, obiekt marzeń każdego chłopca w PRL-u, która jednocześnie kojarzy się z młodością i dzieciństwem. Prawdziwy nóż to oznaka wyruszenia na podbój globu, na niebezpieczną wyprawę, w wielki świat, który należy zdobyć. W filmie Barańskiego fiński nóż wprowadza w nastrój małomiasteczkowego prowincjonalnego chłopactwa, zbieraniny młodych chłopców, mających te same problemy, ten sam język, te same tęsknoty. Przedmiot ten jest ramą konstrukcyjną obrazu Barańskiego. Początek filmu ukazuje wyprawę dwóch chłopców w niebezpieczną podróż nad wielką rzekę. Mroczna sceneria sprawia, że widz ma wrażenie, iż bohaterowie Barańskiego rzeczywiście przemierzają co najmniej tropikalną dżunglę. W tle z offu recytowany jest wiersz Andrzeja Bursy, który pełni funkcję motta filmu. Jest to odautorski dodatek reżysera – w żadnym z tzw. opowiadań krzeszowickich Bursa ani jego wiersze się nie pojawiają. Rozczytany w prozie Czyzcha Barański musiał oczywiście wiedzieć o przyjaźni dwóch poetów.

miałem błyszczący fiński nóż
z napisem „made in finland”
gdy zmierzch podmiejskich sięgał wzgórz
we flechtach krew tętniła

bawoła mogłem zabić nim
ciąć na ognisko trzaski
a gdy się włókł już gęsty dym
rzeźbić psi łeb na lasce

aż raz gdy noc zapadła już
szmer obcy w krwi zatętnił

³⁴ A. Wiedemann, *Czy Czyzcha Pani czyta, czy Czyzcha Pani zna?...*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 30, s. 9.

³⁵ List z dnia 29.06.1990 r.

³⁶ P. Marecki, *Małomiasteczkowe braterstwo: Krzeszowice, Pińczów. Rozmowa z Andrzejem Barańskim* [rozmowa niepublikowana].

więc chciałem sięgnąć po swój nóż
gdy stanął przy mnie księżyc

piętnastoletnich głupich ust
uściski wśród bżów mokrych
i zgasł jak świeczka fiński nóż
w szufladzie rdzą się okrył

miałem błyszczący fiński nóż
bawoła bym nim zabił
gdy zmierzch podmiejskich sięga wzgórz
dobrywam go z szuflady

w kącikach flechtów wieczór już
lśni jak porzeczek krwawa
ukradkiem z rdzy wycieram nóż
i między bajki wkładam³⁷

Wiersz Bursy zapowiada nostalgiczny klimat całej filmowej adaptacji. Umieszczenie tego tekstu na początku filmu jest także próbą zmylenia widza, wspomnienie noża, to także prześmiewcze odwołanie się do brutalności, przemocy, nadobecznej we współczesnym kinie akcji. Tekst Bursy i jego temat jest w filmie punktem odbicia, podobnie jak mroczna postać autora *Ogrodu Luizy* i *And* stały się negatywnym punktem odniesienia „jasnych” fabuł Czycza.

Adaptując prozę Czycza, Barański nie mógł w pełni wywiązać się ze swojej metody etnograficznej. Wprawdzie opowiadania pomieszczone w tomie *Nim zajdzie księżyc* w przeciwieństwie do *Anda* nie mogły uchodzić za przykład literatury „niefilmowej”, niemniej jednak nie były to gotowe scenariusze. Nawiasem mówiąc, w jednym z listów do Barańskiego Czycz wspomniał o wcześniejszym zainteresowaniu filmowców jego tekstami:

[...] ta książka jest jakoś „filmowa”, całość jak i poszczególne opowiadania, i ktoś już próbował, niejedną, np. z 15 lat temu zapłacili mi już za prawo do robienia filmu dla TV według jednego z tych opowiadań, ale potem były przeszkody, może że za mało socjalistyczne, czy jeszcze lepiej – jak powiedział w 1968 sekretarz KW PZPR w Krakowie – „o lumpach, nygusach, pijakach i zbożeniach”, znając tę książkę Pan się pewnie śmieje na te brednie sekretarza PZPR, mnie też śmieszyły gdy czytałem je w gazecie, choć wiedziałem konsekwencje tej opinii Towarzysza Sekretarza KW nie będą tak do śmiechu³⁸.

Proza Czycza nie nadawała się do wiernego i szczegółowego przeniesienia na ekran, dlatego reżyser musiał dokonać kilku istotnych zmian. Najbardziej widoczne to zredukowanie liczby czyczowych „wałkoni”. Jednym z walorów krzeszowickich opowiadań było wykreowanie galerii różnorodnych postaci młodych chłopców zaludniających Miasteczko. Pod tym względem opisy Czycza rzeczywi-

³⁷ A. Bursa, *Fiński nóż*, [w:] tenże, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził S. Stanuch, Kraków 1969, s. 58.

³⁸ List Stanisława Czycza do Andrzeja Barańskiego z dnia 10.12.1989.

ście zasługują na uwagę etnografów, badających zwyczaje, ubiory, sposoby uczenia, spędzania wolnego czasu młodych ludzi w niewielkim miasteczku w czasach PRL-u. Autor *Nim zajdzie księżyc* kreuje lokalną społeczność, składającą się z kilku chłopackich grup, z których każda prowadzi wojnę z inną. Miasteczko Czycza zaludnia aż pięć takich społeczności. Są to po kolei: „szytyfci” – grupa najstarszych, najbardziej sztywnych (często mówili: „jesteś niepoważny”), najlepiej ubranych (garnitur i biała koszula) i mających najwięcej pieniędzy (wszyscy z tej grupy pracowali); następnie „tangowcy” – bardziej pogodni, gorzej ubrani, za to najlepiej uczący się w szkole (wszystkie inne grupy w tym punkcie miały potknięcia), mający najszerze zainteresowania (jak pisze Czycz, „byli renesansowi”), którzy potrafili tańczyć tango i znali się na big-bicie; z kolei „twistowcy” byli najbardziej pogodni i najmłodszy; jeszcze niżej w hierarchii stali „dekabryści” – którzy mieli największe problemy w szkole, nie kończyli nawet podstawówki, co najwyżej uczęszczali do szkoły zawodowej, duży ich procent dojeżdżał do Miasteczka z pobliskich wsi – i na końcu „swobodne elektrony”, stojący wyżej niż „dekabryści”, którzy jednak ze względu na słaby poziom intelektualny i finansowy nie mogli zaliczyć się do żadnej z powyższych grup. Do „szytyfów” należały cztery osoby (ich szefem był Inżynier Krew Załaza, w skład wchodził jeszcze John of Halabarda, Komandos, Auto-Gaz), najczęściej opisywaną grupą przez Czycza byli „tangowcy”, do której sam – jako Admirał – się zaliczał („tangowców” było ponad dwudziestu: Wódz, Ostinato, Ataman, Golem, Hulot, Fakir, Porucznik doktor Igła, Perry, Cavalleria Rusticana, Jogi, Ostinato, Pedit, Primavera, Pasza, Teddy Mamedy, Gioconda, Paganini, Maciek, Ramzes, Mikado, Arcyparadny, Safan, Duła, Judym). Tyle samo członków liczyli „twistowcy” (z których najbardziej znany był Gandhi), liczniejszych zaś od nich „dekabrystów”, wśród których nie występowały żadne osobistości, było około czterdziestu. Czycz nie podaje także dokładnej liczby „swobodnych elektronów” (najbardziej rozpoznawanym ich członkiem był Inżynier Rafał Deb). Łącznie w opowiadaniach Czycza pojawia się zatem około stu bohaterów. Założyć można, że jest to przypuszczalna liczba kilku grup młodych chłopców w małym miasteczku, z których wszyscy znają się nawzajem. Czycz pisał w liście do Barańskiego:

A wracając jeszcze do naszych miasteczek; Pan na pewno zna i pamięta z Pińczowa postacie i sytuacje i historie podobne tym moim z Krzeszowic, i co dodam jeszcze: żadna z tych postaci niezmyślona i nie zmyślone przeze mnie nawet te ich imiona-przezwiska i choć często złośliwe to oni sami już się do nich przyzwyczaili³⁹.

Barański redukuje w swoim filmie liczbę bohaterów do Admirała (Marek Bukowski), Wodza (Miroslaw Baka), Paszy (Andrzej Mastalerz) i Atamana (Tomasz Hudziec). Można zaryzykować tezę, że reżyser-etnograf zubaża świat Czycza do garstki „tangowców”, pomijając pieczołowicie i drobiazgowo opisane przez krzeszowickiego pisarza relacje międzygrupowe.

³⁹ List Stanisława Czycza do Andrzeja Barańskiego z dnia 18.12.1992.

Podobnie metoda etnograficzna nie została zastosowana w planie podstawowym filmów Barańskiego – portrecie małego miasteczka. Pochodzący z Krzeszowic Czycz, mimo że ani razu nie używa nazwy swojego miasta, odmalowuje wyraźnie miejsce swojej młodości, do którego ciągle wracał. Jest to miasteczko wyraziście usytuowane topograficznie – dwadzieścia pięć kilometrów od Krakowa i trzynaście od Trzebini. Czycz przywołuje także łatwo rozpoznawalne punkty Sorrento: w centrum kaplicę „Pod Twoją Obroną”, gdzie spotykają się „tangowcy” i „twistowcy”, aby pić wino marki „Tęcza” (produkowane także niedaleko od Krzeszowic). Na prawo od kapliczki, za mostkiem, w kierunku rynku znajduje się Kawiarnia Turystyczna (w której wałkonie Czycza zostawiają wszystkie zarobione pieniądze oraz cenne rzeczy), w drugą stronę Sala Herbowa (gdzie trzy razy do roku schodzą się mieszkańcy miasteczka na uroczyste zabawy), wyżej park z pałacem Potockich. I wreszcie na południe od kapliczki jedno z ulubionych miejsc bohaterów *Nim zajdzie księżyc* – dworzec kolejowy, który budzi nadzieję, że można opuścić smutnawe Sorrento lub pociągami z Krakowa albo z drugiej strony, nazywanej Miasteczkiem Zdrojem, przyjadą jakieś dziewczyny.

Tych ostatnich jest w Miasteczku niewiele⁴⁰, w przeciwieństwie do zbyt licznych grup męskich, nic więc dziwnego, że dorastający chłopcy większość czasu spędzają u studentek, które w ramach letnich praktyk stacjonują w pałacu Potockich, lub interesują się „łatwymi” dziewczynami, przyjeżdżającymi z pobliskiego miasteczka (nazywanego przez bohaterów Zdrojem).

Barański świadom, że nie jest w stanie oddać w filmie bogactwa różnorodnych charakterów Czyczowych wałkon i jednocześnie wpisać ich w realia krzeszowickie, wybiera inne rozwiązanie. Kreuje mityczne miasteczko zgodnie z regułami analogicznymi do tych, według których Czycz, posługując się obrazem Krzeszowic, pisał o K. Na miejsce zdjęć do filmu wybiera wielkopolskie miasteczko Żerków i wieś Brzostków⁴¹, miejscowości niemające nic wspólnego ani z prozą Czycza, ani z mitologią rodzinnego Pińczowa, które wykorzystywał w swoich wcześniejszych filmach.

Początkowo zamierzałem mocniej zanurzyć ten film w realistycznych szczegółach czasu i miejsca. Ale szybko zorientowałem się, że dla tej historii jest pewna miara, której nie wolno przekroczyć. Proza Stanisława Czycza rozgrywa się w rzeczywistości o bardzo specyficznych wymiarach, właściwych tylko temu pisarzowi. Mimo że jest pisana z autopsji, jest wyzwolona. Dzieje się tak pewnie za sprawą lirycznego powodu opisywania tego raję utraconego. Poszedłem za pisarzem, gdyż kierowały mną podobne powody podjęcia tematu i jego odczuwanie. Ale dotyczyła ona raczej tylko jednej sprawy – chodziło o „zbudowanie”, złożenie, z często odległych od siebie elementów, miasteczka, które jest teraz już tylko wspomnieniem⁴².

Ten wybór i zredukowanie liczby Czyczowych bohaterów wpłynęły na konsekwentnie realizowany przez reżysera projekt, który z konkretnego Miasteczka

⁴⁰ Czycz wymienia ich zaledwie kilka, przy czym niektóre z nich traktowane są „jak koledzy”.

⁴¹ W filmie miasteczko Barańskiego nazywa się Doboszków.

⁴² *Moja podróż sentymalna – mówi reżyser Andrzej Barański...*, s. 9.

krzeszowickiego twórcy czyni każde małe miasteczko, a zamieszkujące je postacie przekształca w archetypowych bohaterów.

Warto zatem pamiętać, że gdy u Czycza na wyprawę nad wielką rzekę idą Primavera i Admirał, na piknik pod zamek z trójką niezbyt urodziwych dziewczyn wybierają się Gioconda, Pasza i Admirał, w kryminale zamknięty zostaje m.in. Maciek, to u Barańskiego wszystko to czyni czwórka głównych bohaterów. Podobnie ma się rzecz z czasem: u Czycza występują wszystkie pory roku, autor *Nim zajdzie księżyc* rozpiął wydarzenia w Miasteczku na kilka różnych odsłon w ciągu kolejnych miesięcy, tymczasem Barański zawęży fabułę do ostatnich dni wakacji, które studenci spędzają w rodzinnym miasteczku.

Reżyser, wypowiadając się o *Kobiecie z prowincji*, mówił:

To prawda, że opowiadam o ludziach niczym się nie wyróżniających, zwykłych. [...] Najistotniejsze prawdy kryją w sobie opowieści właśnie o zwykłych ludziach, bo w nich każdy może odnaleźć siebie. Zresztą sam podział ludzi na zwykłych i niezwykłych jest w gruncie rzeczy sztuczny. [...] Myślę, że jest tu coś, co nazwałbym monumentalizacją tematu. Inaczej mówiąc: robiłem film o kobiecie, choć ciekawej, to w jakimś stopniu tuzinkowej w sposób taki, jak o wielkim artyście, mężu stanu, naukowcu, bo ja wiem, może Einsteinie. Jej życiorys nie obfitował w nadzwyczajne perypetie, środowisko, w którym żyła, też było dość «zwyčajne». Ale trzeba było to robić tak jak kino o kimś nadzwyczajnym, doprowadzając takie widzenie konsekwentnie do końca⁴³.

Podobna metoda kreacji bohaterów wykorzystana została także w *Nad rzeką, której nie ma*. Barański z jednej strony realizuje film o zwykłych chłopcach, jakich tysiące w polskich miasteczkach, ale z drugiej strony przedstawia historię Admirała, Wodza, Atamana i Paszy. Ich imiona sugerują widzowi, że obcuje z wyjątkowymi herosami, a ich proste problemy (napić się wina, poderwać dziewczynę, iść na wyprawę do lasu) urastają do rangi heroicznej. Bo przecież jest to aż Dziewczyna, niegroźny zaś zagajnik staje się egzotycznym, wielkim, nieogarnionym Lasem. Film Barańskiego, podobnie jak proza Czycza, kładzie nacisk na specyficznie pojętą opozycję zwykłości i niezwykłości bohaterów, miejsca, zdarzeń.

Wydaje się jednak, że reżyser *Kobiet z prowincji* zainteresował się opowiadaniem autora *Anda* głównie ze względu na ich kształt fabularny. *Nad rzeką, której nie ma* to kolejny obraz Barańskiego, w którym, patrząc z perspektywy sensacyjności i rozwoju akcji, nic się nie dzieje. Fabułę można streścić w następujący sposób: jest to melodramat o niespełnionej miłości między Admirałem a Martą (Jonna Trzepiecińska), jedną ze studentek przebywających na wakacyjnej praktyce w Miasteczku. Historia zaczerpnięta z opowiadania *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii* jest osią konstrukcyjną filmu. W całość wplecione zostały opowieści z *Lady Be Good* (wyjście z trzema dziewczynami na piknik do zamku), *Myszki* (historia z prostytutkami Ewą [Adrianna Biedrzyńska] i Myszką [Magdalena Scholl]), *I ze-*

⁴³ M. Karbowskiak, *O Andzi jak o Einsteinie. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „Film” 1985, nr 43, s. 18.

rwę kwiat pełen rosy (historia z zamknięciem Migotki Fiks [Krystyna Feldman] do więzienia). Wszystkie te narracje, które u Czycza są osobnymi konstrukcjami, w filmie Barańskiego pełnią funkcję etiud, którymi przeplatany jest niespełniony związek Admirala i Marty. W opowiadaniu *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii* Czycz każe swojemu bohaterowi usiąść w Kawiarni Turystycznej:

Siedziałem słuchając dziwacznej polifonii – jedno radio, wmontowane w półkę na gazety, popiskiwało i poświstywało jakieś góralskie melodie i tańce i przyśpiewki, a z głośnika drugiego, umieszczonego za kontuarem baru, płynęły rzewne tony walców czy slow-foxów wykonywanych na organach elektrycznych. No, tę polifonię, polifonię tego typu, znałem od dawna; nie byłem przecież w „Turystycznej” pierwszy raz; a oba radia równocześnie musiały tam zawsze grać i zawsze się składało że każde akurat co innego⁴⁴.

Admirał, słuchając zagłuszających się odbiorników, zauważa przechodzącą obok Martę:

Gdy przeszła zacząłem znowu – nie wiadomo który już raz z kolei – przemyśliwać wszystko. Szczegóły i te przykre dla mnie i te inne, i te ani przykre ani inne – nijakie. Nie, nic z tego nie mogłem jednak złożyć. Przeszło mi przez myśl że to jest jak ta w „Turystycznej” polifonia – ani to nie jest wyraźne tamto, a z całością, jeżeli nie tak samo, to jeszcze gorzej⁴⁵.

Scenka ta świetnie ukazuje sposób prowadzenia fabuły u Czycza i u Barańskiego. Obydwaj artyści równolegle opowiadają kilka historii z życia małomiasteczkowych wałkoni, w ich narracji raz prym wiedzie jedna, innym razem do głosu dochodzi kolejna historia. Odbiorca ma poczucie nieciągłości fabuły, bo ta w wielu miejscach się urywa, by przejść w wątek, który marginesowo pojawił się wcześniej. Ma to swój cel:

Tymczasem ów leniwy rytm małomiasteczkowego życia, jego powtarzalność tylko na pozór monotonna, jest tematem samym w sobie. Powtarzalność i niepowtarzalność zarazem. Bo chociaż w filmie powracają podobne sytuacje i gesty, jak choćby popijanie przez czterech przyjaciół taniego wina i prowadzone od niechcenia, ironiczne rozmowy towarzyszące tej czynności, to przecież każda z tych sytuacji jest inna, nie do powtórzenia. Barański jest wytrwałym tropicielem ukrytej cudowności każdej chwili i może właśnie w tym filmie osiąga najlepsze rezultaty⁴⁶.

Bożena Janicka w recenzji filmu wytknęła reżyserowi, że

[...] fabuła trochę nuży, skoro wprowadza do filmu popisowe numery poszczególnych postaci, oklaskiwane na premierze, by tak rzec, przy otwartej kurtynie. Ma taki numer Mirosław Baka, Krystyna Feldman, Adrianna Biedrzyńska⁴⁷.

W opinii krytyka uprawnione jest traktowanie *Nad rzeką, której nie ma* jako filmu-składanki luźnych „popisowych numerów” poszczególnych postaci, połączo-

⁴⁴ S. Czycz, *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, [w:] tenże, *Nim zajdzie księżyc*, s. 145.

⁴⁵ Tamże, s. 145.

⁴⁶ T. Jopkiewicz, 1991: *Układ Warszawski rozwiązany*. „*Nad rzeką, której nie ma*”, „Kino” 2002, nr 7–8, s. 9–10.

⁴⁷ B. Janicka, *Kiedy znów będę młody*, „Film” 1991, nr 8, s. 10.

nych w – co także zarzucali Barańskiemu komentatorzy – banalną historyjkę. Charakterystyczne, w jaki sposób reżyser odpierał argumenty krytyki:

Banał zarzucamy komuś, kto niezwykłą historię opowiada w sposób banalny. Ale jeśli ktoś bierze na warsztat rzecz najzwyklejszą i wynosi ją na piedestał, kieruje na nią uwagę, jest to działanie świadome, które trudno kwestionować⁴⁸.

W zamierzeniu reżysera wielość historyjek opowiadanych w filmie odpowiada wielości odsłon życia i różnorodności przeżywanych chwil. Świadom ograniczeń, jakie daje jednorodna, z konieczności rozwijana linearnie, fabuła i jak daleko nie przystaje ona do złożoności życia, mówił reżyser w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim:

Czytam jakąś autobiografię i widzę, że autor umie zsyntetyzować swoje życie. Podoba mi się. Ale zaraz uświadamiam sobie, że to zaledwie jedna nitka wyciągnięta z całości. Jeden wyjęty temacik. Pojemność życia jest zawsze większa niż się myśli⁴⁹.

Wypowiadając te słowa, twórca *Kramarza* jest bardzo blisko intuicji Czycza z okresu tzw. Wielkiej Sprawy. Aby oddać pojemność i różnorodność życia w nagromadzonych w filmie historyjkach, Barański posługuje się pozorną przypadkowością. Większość lirycznych mikroszenek pojawia się w „banalnej” fabule filmu bez szczególnego uzasadnienia, jakby to były migoty, przejaśnienia, chwile, które warto zapamiętać. W taki właśnie sposób pracuje pamięć – stara się mówić reżyser – na takich zasadach pojawiają się wspomnienia, jedno wypycha drugie, nawet jeśli to poprzednie nie zostało do końca opowiedziane. Tak też postępuje bardzo ruchoma – jak na obrazy Barańskiego – kamera Ryszarda Lenczewskiego, sprawiająca wrażenie łapania przypadkowych chwil, którymi trzeba się zachwycić i zatrzymać jedną dłużej niż inne.

By osiągnąć ten efekt, reżyser umieszcza swoich bohaterów poza historią, w 196... roku. Czas akcji, bardziej niż konkretna data, opisuje jednak wprowadzone przez Tadeusza Różewicza określenie „mała stabilizacja”⁵⁰. Oprócz popularnych piosenek, umieszczonych przez reżysera w diegezie filmu (na przykład *Mexicana* śpiewana przez Ewę), Tadeusz Szczepański dopatrywał się zaledwie dwóch mało znaczących wskazówek historycznych:

Ironiczny gest, z jakim chłopak poprawia dziewczynie czerwoną chustkę fantazyjnie zawiązaną z boku, przesuwając jej węzeł do przodu *à la* ZMP i upstrzone przez muchy portrety Gomułki i Cyrankiewicza w świetlicy⁵¹.

Ale to jeszcze nie wskazówka, że film jest oskarżeniem PRL-u. *Nad rzeką, której nie ma*, podobnie jak inne obrazy Barańskiego, jest filmem bez tezy i ataków

⁴⁸ T. Sobolewski, *Realizm Andrzeja Barańskiego. Rozmowa z Andrzejem Barańskim*, „Kino” 1992, nr 11, s. 12.

⁴⁹ Tamże, s. 13.

⁵⁰ Warto dodać, że Barański w czasie studiów w Gliwicach był blisko związany z teatrem studenckim, który wystawił po raz pierwszy sztukę Różewicza *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja*.

⁵¹ T. Szczepański, *Spal żółte kalendarze*, „Kino” 1991, nr 11, s. 13.

na ustrój. Reżyser zawsze twierdził, że w ludziach z prowincji jest dużo pokory i w ostateczności tacy są jego herosi, którzy wypalają tony papierosów i spędzają czas na picciu taniego wina. W filmie *Nad rzeką, której nie ma* ważna jest nie krytyka aktualnej czy minionej sytuacji politycznej, ale to, by „ocalić od zapomnienia” klimat małych miasteczek – takich jak Krzeszowice Czycza i Pińczów Barańskiego.

Fakt, że sam pochodzę z małego miasteczka, bo Pińczów jest niewielkim miastem, nie jest tutaj, proszę mi wierzyć, najważniejszy. Choć zapewne w jakimś tam stopniu wszystko zaczęło się od wspomnień czy może, jak powiedziałem wcześniej, od tęsknoty. I to tęsknoty za lepszą prowincją, niż jest w rzeczywistości. W końcu jednak w moich filmach staram się nie tylko wiernie odwzorowywać krajobraz prowincjonalny, ale próbuję również wydobyć zeń swoiste piękno, jakąś bardziej uniwersalną prawdę. I jakąś poezję... bo przecież z małym miasteczkiem wiąże się pewnego rodzaju poetyka. Nie chodzi tu o małomiasteczkową rodzajowość, a raczej o skalę tego świata. Tutaj rzeczy, problemy, zdarzenia, nie przybierają wymiarów największych, ale wszystkie są obecne. Wydaje mi się, że właśnie małe miasteczko z jego układami międzyludzkimi i systemem wartości stanowi najwierniejszy mikromodel naszego społeczeństwa⁵².

W adaptacji prozy Czycza udało się Barańskiemu stworzyć kino jakby przepisane z pamiętnika, bardzo intymne, godardowskie, nieuwzględniające klasycznej pojętej fabuły⁵³. Największą siłą filmu Barańskiego jest trudny do uchwycenia na ekranie klimat i nastrój. Zauważyli to już pierwsi komentatorzy. Pisała Bożena Janicka:

Nie młodość sama, pokazana tu raczej jako rodzaj dolegliwości [...] [jest – PM] głównym tematem, lecz delikatna mgiełka, jaka po latach otacza tamte wspomnienia⁵⁴.

Wtórował jej Tadeusz Sobolewski:

Cała siła tego niezwykłego filmu [...] polega na nastroju, emanuje z tła⁵⁵.

Redakcja „Kina” na stulecie X Muzy to właśnie film Barańskiego wybrała jako najbardziej reprezentatywny dla kina polskiego po przełomie 1989 roku. Po latach pisał o nim Tomasz Jopkiewicz:

Intensywność subtelnych wrażeń zmysłowych, które niepostrzeżenie ulegają sublimacji, powoduje, że trudno się od tego filmu uwolnić⁵⁶.

I rzeczywiście reżyserowi udało się uchwycić to „coś”, niemożliwe do zwerbalizowania, mimo że opisywane jest przez wybitnych teoretyków, m.in. Rolanda Barthesa, który pisał o „trzecim sensie”, będącym poza znaczeniem widocznym

⁵² L. Kurpiewski, dz. cyt., s. 11.

⁵³ Krytycy pisali, że udało się to zrealizować dzięki zastosowaniu nowofalowych metod. Nie przez przypadek porównywano *Nad rzeką, której nie ma* z filmami Erica Rohmera. Przy czym warto zauważyć, że autor *Kramarza* nie robi kina literackiego, intelektualnego, obfitującego w cytaty i odniesienia do tekstów kultury. Por. T. Jopkiewicz, dz. cyt.

⁵⁴ B. Janicka, dz. cyt., s. 10.

⁵⁵ T. Sobolewski, *Słońce lat sześćdziesiątych*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 302, s. 17.

⁵⁶ T. Jopkiewicz, dz. cyt., s. 10.

i symbolicznym⁵⁷. Tadeusz Szczepański, recenzując film, posunął się do takiego stwierdzenia:

Barański utkał swój film z sentymentalnej mgiełki, jaka unosi się nad wszelkimi wspomnieniami z „lat chmurnych i durnych”. Atmosfera tego filmu przypomina zjazd absolwentów prowincjonalnego liceum⁵⁸.

Nad rzeką, której nie ma to uniwersalna opowieść o młodości, beztrudnych wakacjach, pierwszych miłościach, niedojrzałości i niespełnieniu, jednocześnie pragnieniu wielkiego, intensywnego życia. O tym, co Czycz nazywał: „ani to nie jest wyraźne tamto, a z całością, jeżeli nie tak samo, to jeszcze gorzej”.

W zakończeniu pojawia się jedna z piękniejszych scen filmu: Wódz i Admirał, popijając wino, rozmawiają o Marcie – zastanawiają się, czy ta zdradzała Admirała z Wodzem. Alkohol rozwiązuje im języki i w pewnym momencie Wódz stwierdza, że spełnienie wakacyjnej miłości, do którego nie doszło, oznaczałoby koniec tego wszystkiego tutaj...

PROVINCIAL BROTHERHOOD: KRZESZOWICE, PIŃCZÓW ANDRZEJ BARAŃSKI'S *BY THE RIVER NOWHERE* AS AN ADAPTATION OF STANISŁAW CZYCH'S KRZESZOWICKIE SHORT STORIES

Summary

This article discusses the relation between Stanisław Czycz's short stories included in volumes *Nim zajdzie księżyc* and *Nie wiem co powiedzieć* and its film adaptation directed by Andrzej Barański – *By the River Nowhere* (*Nad rzeką, której nie ma*).

Stanisław Czycz is considered as one of the most original Polish 20th century writers. Piotr Marecki in his article focuses on two Czycz's volumes: *Nim zajdzie księżyc* and *Nie wiem co powiedzieć* which are collection of short stories located in author's hometown Krzeszowice – a small Polish village near Kraków. These short stories differ from his previous catastrophic stories – they attempt to create youthful, Arcadian small-town life. This new current of his prose praises everyday life and its absurdity; Czycz tries to find beauty in banality, wealth in emptiness, he escapes into small town paradise where inhabitants talk about triviality, boredom and dullness of everyday life routine. Seemingly – they talk about nothing, seemingly – nothing is happening in the plot. Czycz makes the opposition between reality and dreams, between monotony and willingness to escape into an imaginary world.

This lazy way of portraiting Polish average provincial small town inspired Polish director Andrzej Barański, known for his lyrical movies showing casual simple life and focusing on mentality of Polish small towns. As well as Czycz, Barański is interested in “everyman” as his plots are located in everyday, unattractive for mass spectator realities.

⁵⁷ Por. R. Barthes, *Trzeci sens*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11.

⁵⁸ T. Szczepański, dz. cyt., s. 13.

Czycz's and Barański's interests have finally met. Barański made a film *By the River Nowhere*, which is an adaptation of Czycz's short stories mentioned at the beginning. Instead of showing authentic town as Czycz did, Barański transformed the town into a typical small town and changed its inhabitants into archetypal heroes. The director based his movie on a few of Czycz's stories, but a story about unfulfilled love plays the main role in the plot of the film. He made a universal tale about youth, careless holiday, first love and desire for having great and intensive life. The adaptation of Czycz's prose is very intimate, with a subtle atmosphere and reminds Godard's style of filming.

Translated by Joanna Nadolna